Branko Fučić

HUM - ciklus romaničko-bizantinskih zidnih slikarija

U staroj romaničkoj crkvi Sv. Jeronima na groblju u Humu (unutrašnja Istra) otkrio sam god. 1947. pod višestrukim slojevima bjelila, zidne slikarije znatnih kvaliteta.[1] Radi se o ovećim fragmentima jednog romaničkog ciklusa koji više ne možemo potpuno rekonstruirati. Tako ne znamo temu potpuno uništene slikarije na zapadnom zidu. Je li tu bio prikaz Posljednjeg suda? Manjka i ključni prikaz u apsidi. Treba li pomišljati na Maiestas Domini ili na Deisis? Na trijumfalnom luku je Navještenje. Na južnom je zidu sačuvan fragment samo jednog jedinog, i to prvog polja, što prikazuje Pohođenje, ali taj je podatak dovoljan da duž uništene površine južnog zida rekonstruiramo daljnje scene iz ciklusa Kristove mladosti (Rođenje itd.). Na sjevernom zidu čitamo ciklus iz Kristove muke: Posljednju večeru, Poljubac Judin, Raspeće, Skidanje s križa i Polaganje u grob. U relativno velikim poljima te se scene nižu gornjim pojasom zida, a odijeljene su tankim bordurama. Gornju granicu, prema tabulatumu, držala je isto tako tanka crvena bordura. Ta je bila ukrašena bijelim astragalom.

Kako je bio komponiran donji, potlošni pojas — ne znamo u cijelosti, jer se od njega sačuvao samo jedan veći fragment na sjevernom zidu pod scenom Polaganja u grob. Umjesto uobičajene zavjese slikar je na tom mjestu prikazao mučeništvo sv. Lovrenca: lijevo je natpisom (VALARIANU) označen rimski prefekt Valerijan, uzdignute ruke u pozi zapovjedi, koji se obraća krvnicima. U sredini se vide na fragmentu ruke krvnika, koje drže vile da mučenika pritisnu na roštilj i žeravicu,[2] dok natpis lijevo, nad ostatkom mučenikove aureole, identificira samog mučenika: S. LAVRENCIV. Možda se i cijelim donjim pojasom protezao hagiografski ciklus, pa je ovo polje samo jedna scena u povezanom nizu.

U svakom slučaju to je polje (ili cijeli ciklus) i idejno i likovno podređeno gornjem pojasu s kristološkim ciklusom. Ta subordinacija je očigledna i u samom kompozicionom metru; to donje polje ili presumptivno cijeli ciklus donjeg pojasa znatno je niži od gornjeg pojasa, a povrh toga majstor je naglasio tu subordiniranost i suptilnim slikarskim osjećajem: dok je glavne temate slikao polihromno, podređeni je temat slikao na bijeloj pozadini monohromno, samo u crvenim tonalitetima. Stvarna slikareva predodžba nije bila izravna vizija mučeničke scene, nego zavjesa na kojoj bi ta scena bila u jednoj boji izvezena. Takva je predodžba vodila i slikare u Akvileji, Summagi, Trstu i Poreču — da nabrojimo geografski najbliže primjere iz romaničkih stoljeća — kada su na naslikanim draperijama crtežno izvodili vezene figuralne prikaze. Ta je predodžba, dakle, bila udomaćena i u blizom geografskom krugu.

Humske slikarije nemaju poredbenog gradiva u Istri.

Da bismo definirali to jedinstveno djelo, potrebno je da ga analiziramo u njegovom ikonografskom karakteru, u slikarskoj tehnici i u stilskom govoru.

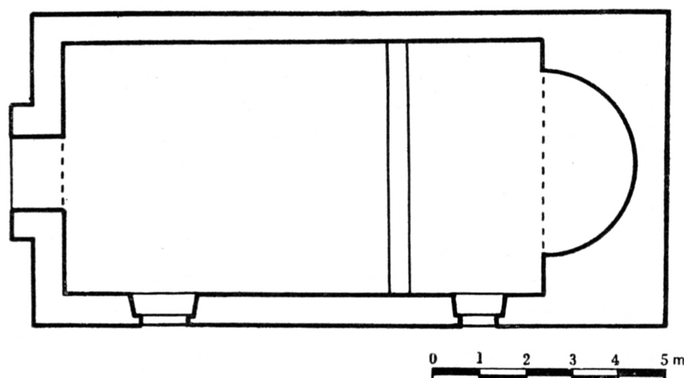
Navještenje je prikazano na trijumfalnom luku. Na slikarijama u Humu anđeo ne stoji kao na starijim prikazima. On prilazi Djevici u iskoraku, u brzom hodu, u impetuoznom pokretu od čega se vijore njegove haljine. Taj novi motiv anđela u pokretu bizantinska je



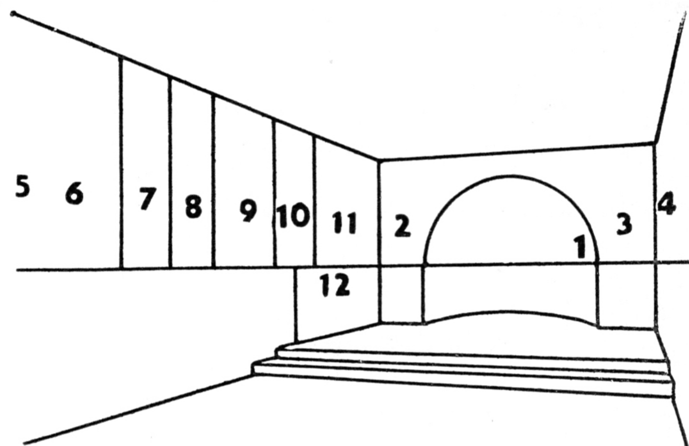
Duboko u unutrašnjosti Istre, na jednom humu povrh plodnog polja leži Hum, minijaturni agrarni grad, opasan zidom. Godine 1102, kada postaje feud akvilejskih patrijarha, latinska ga isprava bilježi kao Cholm, prenoseći stari oblik njegova slavenskog naziva HLM

[1] Vidi reprodukcije u boji u mojoj knjizi Istarske freske (ed. »Zora«, Zagreb 1963), br. 5—10.

[2] »... super cratem ferream extenderunt et prunis suppositis eum cum furcis ferreis compresserunt«. Legenda aurea (ed. Graesse), str. 492.



Sv. Jeronim na humskom groblju pripada najučestalijem tipu istarskih romaničkih crkava, jednobrodnih s učahurenom apsidom. Lađa i učahurena apsida nalaze se pod jednim te istim dvostrešnim krovom. Izvorno je nutarnji, prizmatički prostor lađe bio odozgo (u visini apsidalne čahure) zatvoren ravnim tabulatom.



HUM, crkva sv. Jeronima. Zidne slikarije: 1. Fragment vodoravne i okomite bordure s motivima lozice i astragala, što su uokvirivale uništenu figuralnu kompoziciju u apsidi. 2-3. Navještenje. 4. Pohođenje. 5-6. Posljednja večera (fragmenti). 7. Poljubac Judin (fragment). 8. Raspeće. 9. Sv. Antun opat, pustinjak. Zidna oltarna slikarija na mlađem sloju iz početka XVI. st. 10. Skidanje s križa. 11. Polaganje u grob. 12. Mučeništvo sv. Lovrenca.

ikonografska inovacija XII stoljeća. U ljevici anđeo drži tanko žezlo, znak vjesnika; desnicu pruža u gesti govora ili blagoslova.

Na desnoj strani trijumfalnog luka Marija sjedi na niskom sjedalu, na jastuku. U krilu ima kotaricu s klupkom, u jednoj ruci vrti vreteno, a drugom, pred prsima, zavija nit. Ona prede.

Taj stari apokrifni motiv Marije prelje (iz Jakovljevog protoevanđelja) ušao je u V stoljeću u kršćansku ikonografiju (mozaik u Santa Maria Maggiore), ali se nakon VI stoljeća taj motiv rijetko javlja i na Zapadu i u Bizantu, dok ga na kršćanskom Istoku (Palestina, Sirija) uporno podržava živim pučka, monaška sredina sve do XII stoljeća.[3]

U međuvremenu, u Bizantu i na Zapadu, oblikovao se drugi, u psihološkom pogledu suptilniji tip Djevice Navještenja. Ona ne prede kao pučanka zatečena u radu, već stoji i uspravna meditira ili diskutira s anđelom.

Ali od XI stoljeća u Bizantu, a u XII stoljeću na Zapadu opet se revalorizira stari orijentalni motiv Marije prelje, bilo da ona sada prede sjedeći (pretežno u Bizantu), bilo stojeći (pretežno na Zapadu).[4]

Tako se, dakle, na humskom Navještenju — u tipu anđela i u tipu Djevice Marije — reflektira bizantinski sastav Navještenja, tipičan za XII stoljeće.

Na kraju treba spomenuti još jedan ikonografski podatak, koji pokazuje tipično zapadni, pedantni, iz skolastičke misaonosti izvedeni motiv, koji se ovdje ucijepio na bizantinsku formulu.

Na Marijinoj aureoli jasno se razabiru zrake u smjeru njena uha. Kako je ona u času Navještenja nekarnalno zaćela? — U njoj se utjelovila Riječ; prema tome — odgovara slikovita srednjovjekovna predodžba: „per aurem".[5]

[3] *G. Millet,* Recherches sur l'iconographie de l'Evangile, str. 71.

[4] *G. Millet,* o. c., str. 70—72.

[5] *M. X. Barbier de Montault,* Traitè d'iconographie chretienne. Paris 1890, II sv., str. 216.

Pohođenje. Na jedinom sačuvanom polju južnog zida[6] — a i ono je krnje, jer mu nedostaje gornji dio — ocrtavaju se u vertikalnoj simetrali dva sistema nabora uzgibanih dugih ženskih haljina. To su se dvije ženske figure srele u iskoraku i sljubile u zatvoreni blok zagrljaja: — susret Marije i Elizabete.

Dok bizantinska metropolitanska ikonografija unosi u ovaj prikaz auličko dostojanstvo dviju matrona ponderiranih manira, ovakav intiman, afektivan pučki zagrljaj karakterističan je izraz orijentalne struje, koja ga unosi i u bizantinsku i u evropsku romaničku umjetnost.

Na sjevernom su zidu:

Posljednja večera. Prvo polje. Mali ulomci na kojima se vide nabori stolnjaka.

Poljubac Judin. Fragment; donji dio relativno uskog polja. Juda prilazi slijeva, u iskoraku, odjeven u bijelu haljinu. Krist u crvenoj haljini stoji u sredini. Desno je vojnik, bosih nogu, odjeven u antikizirajuću ratnu opremu (oklop, pteriges).

U osnovi je to bizantinska formula. Antikizirajuća nošnja vojnika indicij je za starije datiranje; na Zapadu se u toj sceni od XII stoljeća uvodi suvremeni tip vojnika.

Raspeće. Fragment. Lijeva polovica polja s Kristom na križu, s Longinom koji Kristu kopljem probada grudi i s Marijom. Zdesna izviruje ruka Stefatona (označena natpisom ST . . .). Ta ruka prinosi Kristovim usnama na trski spužvu s octom. Po logici simetrična rasporeda (jer je slikarija pokrivena oslikanim poljem XVI stoljeća) nedostaje skrajnja desna figura — Ivanova.

Tu strogo simetrično izgrađenu kompoziciju s pet figura u redoslijedu: Marija — Longin — Krist — Stefaton — Ivan još je u ranim stoljećima zasnovao Istok (Rabulin kodeks, Santa Maria Maggiore), a pod utjecajem Istoka prihvatilo ju je i njegovalo srednjovjekovlje Zapada, tako da je ona tipična za Zapad u romanici.

[6] Desno od tog polja nalazi se recentni, veliki pačetvorinasti prozor. Na istom mjestu izvorno se nalazio nešto manji prozor iznad kojega je bio polukružni luk. Njegovu konturu prati djelomično sačuvana bordura.

Nasuprot tome ona je u Bizantu, osobito u drugom zlatnom dobu njegove umjetnosti (IX—XIII stoljeće) toliko rijetka, da je za taj krug atipična.[7] U statističkom pregledu spomenika Zapada upada u oči činjenica, da su Stefaton i Longin na Raspećima tako uporno prisutni, da se oni pojavljuju i onda kada se kompozicija svede na samo tri figure, tj. onda kada iz kompozicije ispadnu i Marija i Ivan. Karakteristično je za sjeverni Jadran (Venecija) da su uvijek prisutni Longin i Stefaton. Na oštećenom polju ove slikarije nedostaju u ikonografskom pogledu mnogi važni detalji, među njima i prikazi iznad samog križa (anđeli, mjesec i sunce), pa poze i gestikulacije (kao izrazi čuvstvenog stanja) Marije i Ivana. Marija, očuvana u fragmentima, stoji u poluprofilu; ona se obraća Kristu. Da li ona — kao na sirskoj formuli Raspeća — moli i zagovara čovječanstvo, ili, kao na bizantinskoj i kapadocijskoj formuli, tuguje i to na koji način, kojim gestikulatornim rječnikom emocije? Partija s rukama potpuno je razorena, pa jedan od gestova boli smijemo tek pretpostaviti samo po analogiji s onom emocionalnom angažiranošću, koju zapažamo na sceni Polaganja u grob.

Preostaje još samo centralni lik — tijelo Raspetoga s relativno bogatim ikonografskim podacima. Radi se očito o mrtvom Kristu, motivu koji sredinom XI stoljeća ulazi i u zapadnu i u bizantinsku ikonografiju. Ali dok je Zapad prvenstveno inzistirao na samoj činjenici smrti i počeo je ilustrirati zatvorenim Kristovim očima i priklonjenom glavom, a tijelo je još dugo zadržalo smiren vertikalni položaj, dotle su pripreme (što su na Istoku i Bizantu prethodile ovoj inovaciji) polazile od realističke predodžbe agonije. Stoga bizantinskom mrtvom Kristu XI stoljeća prethodi postepeno grčenje i lelujanje još živa pribijena tijela. Tako, kada se u Dafniju i u Sv. Luki u Focidi u XI stoljeću pojavio prvi puta bizantinski mrtvi Krist, njegovo tijelo već se savija grudima udesno, a bokom ulijevo, formirajući jasno ocrtanu krivulju, koja od tada postaje i ostaje tipična „bizantinska krivulja“. Od tada pa kroz sav period drugog zlatnog doba (do XIII stoljeća) ona se potpuno odvaja od drugih morfoloških rješenja Zapada, te se može reći da je ona uvijek kada se pojavi u spomenicima romaničkog Zapada, znak bizantinskog utjecaja.[8]

Takav se, dakle, specifično bizantinski raspeti Krist pojavljuje i na humskom Raspeću. Dinamičnost te bizantinske krivulje nije uvijek jednaka. Ona se razvijala i stupnjevala u vremenu. Premda njen razvoj nije jednakomjeran, pa se stupnjem njene izraženosti ne mogu utvrditi precizni kriteriji datiranja, ipak se može jasno lučiti njen početni stadij, kada joj je u XI stoljeću zakrivljenost još relativno blaga, od izrazitijeg razvoja u XII stoljeću, a pogotovo od manirirane pretjerane napetosti XIII stoljeća „kada u razmaku od malo godina te razlike vrlo naglo rastu“.[9]

Bizantinizam odmaklog XII stoljeća baza je za tip Krista na humskom Raspeću. To je ujedno i ono stoljeće kada i bizantinski utjecaji snažno struje na Zapad, kada su i cijele škole (Salzburg,[10] Saska — Türingija) prožete bizantinizmom; to je stoljeće kada — prije nastupa nove gotičke morfologije — i Zapad u najvećem broju uvrštava u svoja Raspeća morfologiju bizantinskog mrtvog Krista.

Na fragmentu se jasno razabire da su Kristu pribijene noge s dva čavla. On, dakle, potječe iz faze prije one u kojoj se u istarskoj i gornjotalijanskoj ikonografiji pojavljuje bizantinski raspeti Krist s gotičkom inovacijom: jednim čavlom. To pak znači: prije posljednjih desetljeća XIII stoljeća.[11]

U zaključku bismo mogli sažeti značajke ovog prikaza riječima da je to tipično romanička, kontinentalna postava Raspeća (pet figura), ali s bizantinskim tipom raspetog Krista.

Skidanje s križa. Taj temat, što relativno kasno ulazi u umjetničke prikaze (s XI stoljećem), rijedak je do romanike.[12] Njegova kasna pojava, a zatim njegova postepena sve emotivnija evolucija u skladu je s onom općom linijom osjećajnog odnosa prema prikazima Kristove povijesti, koji u ranijim razdobljima izbjegavaju što je više moguće sve scene gdje bi mogle doći do izraza Kristove fizičke patnje i poniženja. Kasnija razdoblja, naprotiv, uživljavanjem u Kristove patnje, naći će upravo u njima vrela pobožnog ganuća i patetične dramatičnosti. Kako se ovaj prikaz pojavljuje već u svom početku istodobno u nekoliko različitih formula, njegova ikonografija ne pruža čvršći oslonac u određivanju geografskog porijekla i datiranja pojedinog spomenika.

Ali kao načelnu orijentaciju u datiranju, može se prije svega uzeti spomenutu emotivnu inspiraciju, koja provijava Skidanjem s križa. U starijim prikazima scena je manje dramatična, a učesnici scene u svojim akcijama, gestikulaciji i mimici osjećajno su manje angažirani nego u mlađim prikazima.

S obzirom na kulturno-geografsku pripadnost može se općenito reći da Bizant — i to u svojoj srednjoj epohi, u XI i XII stoljeću — redovito prikazuje početak radnje, kada Nikodem vadi čavao iz Kristove ruke. Zapad radije prikazuje radnju u već razvijenijoj fazi, kad su obje Kristove ruke oslobođene od drva križa i kad Josip iz Arimateje obujmljuje i podupire klonulo Kristovo tijelo.[13]

Zapad radije svodi prikaz samo na glavne aktere (na Nikodema i Josipa), dok Bizant uz njih uključuje u scenu i Mariju i apostola Ivana. U XI i XII stoljeću na bizantinskim prikazima Ivan je još neaktivan, on stoji po strani i ne dotiče se Kristova tijela.[14]

Fragmentarno sačuvano humsko Skidanja s križa — koliko se po sačuvanim elementima može zaključiti — pripada toj starijoj fazi bizantinske tradicije (XI—XII stoljeće). Nikodem kliještima izvlači čavao iz lijeve Kristove ruke. Nad vodoravnom prečkom križa anđeo (polulik) adorira ruku pokrivenih palijem (tipično bizantinski ikonografski detalj). Desno, odvojeni lik apostola Ivana stoji u antiknom kontrapostu nogu i podvija ruku pod lice, plače. Ali kraj Nikodema, što je prikazan kao mladić, oslikan je natpis koji ga naziva „kovačem“ (FABER) prema pučkoj interpretaciji romaničkog Zapada. Bizantinska formula došla je u Hum elaborirana u kulturnoj atmosferi Zapada.

[7] U tipičan, naime, sastav bizantinskih Raspeća ovog perioda ne ulaze uz Mariju i Ivana kao sekundarne figure Longin i Stefaton, nego svete žene i centurion.

[8] *E. Sandberg—Vavalà,* La croce dipinta italiana, str. 43—44.

[9] *G. Millet,* o. c., str. 409.

[10] Vidi npr. minijaturu Raspeća u antifonaru iz Sv. Petra u Salzburgu oko god. 1150. s gotovo identičnom krivuljom tijela i s naborima na perizomi kao i u Humu. *F. Ottmann,* Oesterreichische Malerei, sl. 10, str. 35.

[11] Vidi: *B. Fučić,* Romaničko zidno slikarstvo istarskog ladanja (ciklusi u Bazgaljima i u Draguću). Bulletin JAZU XII, 3 (1964).

[12] *E. Sandberg—Vavalà,* o. c., str. 286.

[13] *E. Sandberg—Vavalà,* o. c., str. 287.

[14] *E. Sandberg—Vavalà,* o. c., 294, nota 10.



NAVJEŠTENJE, Anđeo
Hum, crkva sv. Jeronima

Polaganje u grob. Dok smo u ikonografiji Poljupca Judinog i Skidanja s križa kao i u morfologiji Krista na Raspeću zapazili izrazito bizantinsku podlogu, formula Polaganja u grob predstavlja tipičnu i izvornu ikonografsku kreaciju Zapada. Prijenos umotanog Kristova tijela u orijentalnu grobnicu iskopanu u pećini — motiv je bizantinske ikonografije. Zapad već u XI stoljeću (na otonskim minijaturama) zamišlja Kristov grob kao sarkofag adaptirajući scenu kultnim predodžbama zapadnjačkog ambijenta (gdje ne postoje grobovi u pećinama). Ta pak promjena, već sama po sebi, nužno na drugačiji način organizira radnju, akcije i kompozicioni poredak učesnika. Dok je bizantinski prikaz komponirao scenu pogrebne povorke u jednosmjernom nizanju likova prema ulazu u grob, Zapad je stvorio centralnu kompoziciju, gdje se oko sarkofaga, u koji na ponjavi spuštaju Kristovo tijelo, grupiraju likovi slijeva, zdesna i odstraga.

U XII stoljeću ova se zapadnjačka formula širi preko Alpa na Jug. Prihvaća je Italija i pridržava je kao svoju standardnu ikonografsku formulu Polaganja — ona Italija koja u to vrijeme usvaja bizantinske tekovine.

U početku je to jednostavna kompozicija s dva ili tri lica. Josip i Nikodem, jedan uz uzglavlje, drugi uz podnožje, spuštaju Krista u sarkofag.[15] Zatim u ikonografiju ulazi motiv balzamiranja, pa treći lik u pozadini drži posudu s pomašću ili prevrće ponjavu. U XII stoljeću scena se napučuje novim likovima, pa u njoj učestvuju: Bogorodica i sv. Ivan, a konačno se priključuju i svete žene.

Tako se iz prvotne tišine ukopa, u kojoj sabrano rade Nikodem i Josip, stvara cijeli jedan kor, a taj u kompozicionoj shemi sve čvršće ujedinjuje svoje višebrojne, pojedinačne dionice, a u emotivnom izrazu intenzivira žalost, da je konačno, temperaturom Juga, u XIV stoljeću izrazi glasnom lamentacijom talijanskih Pietà.

Na humskom Polaganju u grob pojavila se scena s razvijenim i kompoziciono povezanim višebrojnim skupom učesnika. Na marmoriziranom sarkofagu leži Krist.

[15] Na Polaganju u grob u Sant'Angelu in Formis (posljednja četvrt XI st.) već se javlja motiv sarkofaga, ali još uvijek traju elementi bizantinske formule s nizanjem likova koji nose umotano tijelo do groba. Vidi: *Grabar—Nordenfalk*, Romanische Malerei, slika na str. 37.



NAVJEŠTENJE, Marija
Hum, crkva sv. Jeronima

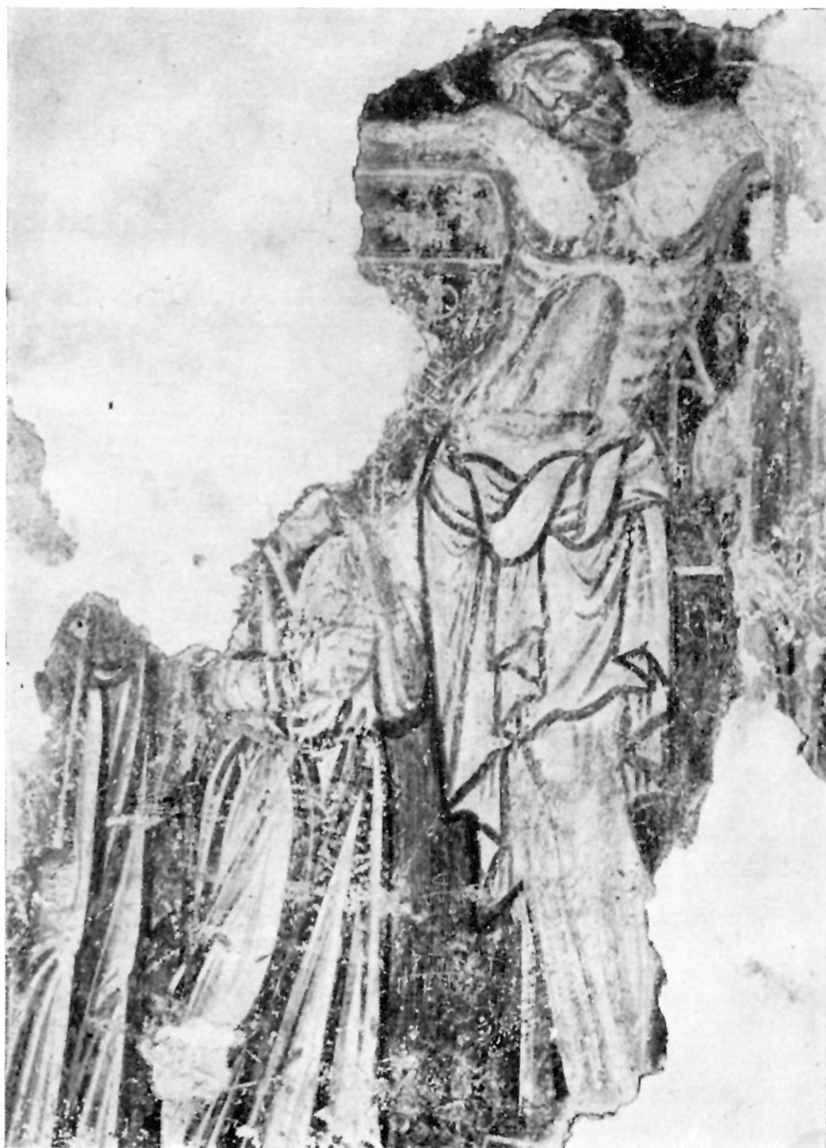
Desno, njegove gole noge drži Nikodem, a u sredini iza sarkofaga bradati Josip iz Arimateje prevrće rub ponjave, kojom umata Krista. Uz Josipa je sv. Ivan, lagano nagnut; on gestikulira, lijevu ruku diže k prsima, desnu k licu. Lijevo je grupa svetih žena u istoj gestikulaciji žalosti, uzdignutih ruku, a iz te grupe račva se i naginje Bogorodica i obim rukama obujmljuje Kristovu glavu, podlažući ih pod potiljak.

Da li ona, uspravna u struku, povijena u plećima i nagnute glave, u krivulji punoj otmjenog dostojanstva, u stavu neke liturgijske odmjerene ljepote, decentnom gestom miluje mrtvog sina — ili, potpuno sabrano, viša od elementarne materinske boli, jednom rijetkom, ali ne i nepoznatom[16] ikonografskom mogućnošću, preuzima funkciju Josipovu i aktivno sudjeluje u svetom činu, pomažući Nikodemu položiti mrtvog Krista u grob? Vjerojatno i jedno i drugo. Kako god pokušali interpretirati ovaj gest, Marija nam se ukazuje superiornija od rascviljene pučke matere u spontanom afektu. Njena akcija još je puna ritualne odmjerenosti, još u njoj kao i u gestikulatornom komentaru njenih saučesnika, nije ustuknuo visoki teološki ideal pred neposrednim humanim afektom.

Dovoljno je — već u istarskoj građi — usporediti Bogorodicu humskog Polaganja u grob s Bogorodicom kasnog XIII stoljeća na Polaganju u Svetvinčentu — koja se prepuštena bolu baca u posljednji zagrljaj na mrtve Kristove grudi — da bismo osjetili kako humsko Polaganje pripada — u ikonografskom razvoju ovoga temata — drugom, suzdržanijem vremenu i drugoj inspiratornoj klimi.

Kad saberemo sve do sada razmotrene ikonografske podatke, u njihovoj sumi, — kao ni na jednom istarskom spomeniku — ističe se kraj zapadnjačkih dobara jak udio bizantinizama srednje epohe. Taj udio, međutim, ne znači direktni prijenos, niti prijenos iz same metropole. Intimni zagrljaj na Pohođenju nije karakteristika metropolitanske suzdržanosti, već pučke, sirske i romaničke dramatičnosti. Stefaton i Longin na Raspeću nisu tipične oznake srednjega Bizanta nego su porijekla sirskoga, a davno su već bile prihvaćene na Zapadu, kao što je sirskog porijekla i Marija prelja, prihvaćena u tom času i u Bizantu i na Zapadu. Konačno, tip hum-

[16] Na citiranom primjeru iz Sant'Angelo in Formis sagnuta Bogorodica sličnim gestom prihvaća Kristovu glavu.



RASPEĆE, Krist
Hum, crkva sv. Jeronima

skog Polaganja u grob izvorna je zapadna kreacija, koja se u tom času proširila i na Jug, u Italiju, a u prvoj polovici XIII stoljeća naći ćemo je i u Dalmaciji (Buvina).

Radi se, dakle, o kompromisnoj ali elaboriranoj ikonografiji, koja raste iz kontaktnog područja, gdje se susreću i prožimlju dvije sfere: Bizant i Zapad i gdje Bizant u tom susretu i u tome času daje osobito jak udio.

Koje je to područje?

To je sjeverno, podalpsko područje Italije, posebno Venecija i Akvileja, lagunarno i furlansko tlo u neposrednjoj blizini Istre. To je, kako smo zapazili i u nizu drugih primjera i sama Istra.

Ako smo uglavili XII stoljeće kao vremensku bazu s koje treba pristupiti datiranju ovog spomenika, čini nam se da donju granicu termina treba postaviti u drugu polovicu tog stoljeća. Za punu izražajnost bizantinske krivulje na Raspeću i kompozicionu i psihološku ujedinjenost čitavog ansambla na Polaganju u grob treba predvidjeti određen vremenski razvoj.

S tim pomakom termina u drugu polovicu stoljeća u skladu je i epigrafski karakter latinskog natpisa na mučeništvu sv. Lovrenca, kakav se — čini nam se — ne bi mogao ranije pojaviti.

Time, međutim, još nije riješeno pitanje gornje granice; ona je otvorena prema XIII stoljeću. Zahvaljujući nalazu i paleografskoj analizi jednog grafita i tu se granicu dade zatvoriti. Grafit se nalazi na ostatku slikarija u apsidi. Pisan je hrvatski, starim glagoljskim pismenima. Jedan od humskih popova glagoljaša, bilježeći na oslikanom zidu uz oltar gregorijanske mise za „kovača Martina", fiksirao je paleografsku glagoljsku materiju, koju treba datirati najkasnije s prvom polovicom XIII stoljeća.[17]

Tako se postanak humskih slikarija kreće između druge polovice XII i početka ili najkasnije prve polovice XIII stoljeća.

Nepoznati majstor koji je radio u Humu bio je i zanatski školovan i velikog talenta. Gotovo je nevjerojatno da se u agrarnoj sredini malog zabitnog Huma pojavilo djelo tako visokih i čistih likovnih kvaliteta.

Slikao je ograničenim ali rafiniranim izborom boja: — crvenom i zelenom zemljom i bijelim vapnom s malo tamnosive venede, s malo do umbrinih i maslinasto zelenih tonova prigušena okera i s malo lazurnih sivih i

[17] *B. Fučić*, Humski glagoljski grafit (Rukopis 1963). Taj grafit je — u paleografskom razvoju — znatno arhaičniji od Ljubljanskog homilijara, predstavnika glagoljskog pisma XIII stoljeća.



SKIDANJE S KRIŽA
Hum, crkva sv. Jeronima

ljubičastih premaza ultramarinskog modrila. U tom rasponu od šest pigmenata znao je bogato i svečano orkestrirati u optički ujedinjenom prostoru.

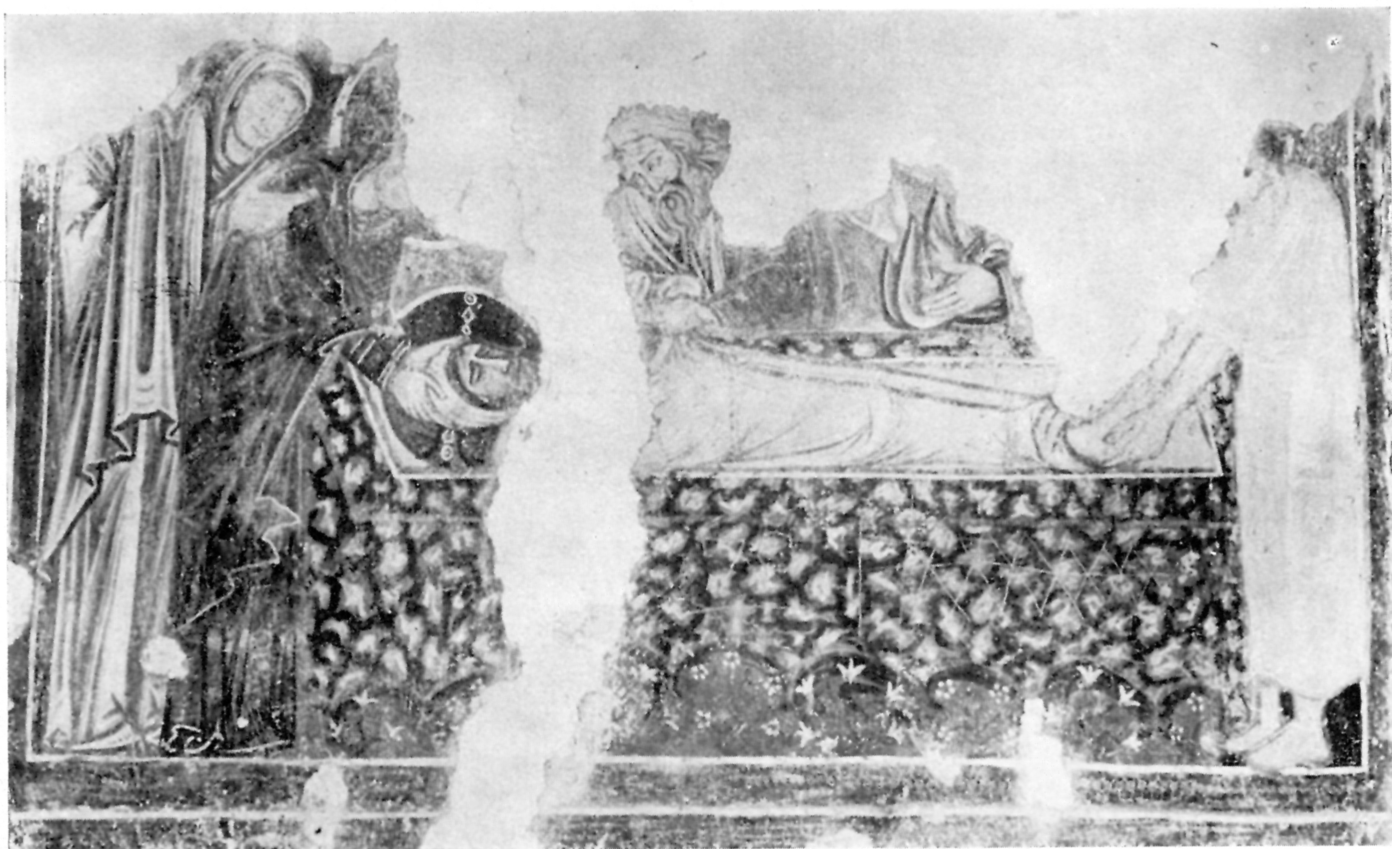
U toplom, prigušenom ugođaju njegove su crvene dominante poput vina zarudile zidne površine od tla do stropa. Tko zna kakav je nekada bio u ovoj crkvi ravni tabulatum, ali se vjerojatno to rumeno tkivo moralo protezati i tom zaključnom plohom, koja je odozgo zatvarala prostor.

U rumeno tkivo upliću se dionice: bijele, toplo ružičaste, zemljano zelene, maslinaste, zemljano i svelo žute, sivomodre i ljubičaste i sva je tajna tog otmjenog hromatskog jedinstva da se ni jedna boja, ni jedan ton ne izdiže iz discipliniranog raspona, već da je cjelokupna paleta odmjerena na istu visinu, na isti intenzitet tona.

Slikao je u nekoliko slojeva, podlažući boje, gradeći sliku od tamnijih tonaliteta prema svjetlijim. Gotovo sve partije njegovih polja podložene su crvenom ili zelenom zemljom i gdjegdje pri vrhu sivom venedom. Pigmente je topio u vapnenoj pasti. Da bi mu boja dobila na konzistenci prevlačio je pastu preko paste, a da bi se ona filtrirala u transparentnosti polagao je preko paste nježni lazurni nanos. Tamo, gdje je htio da mu se kao vino rumena intonacija prelije u ljubičtsu nijansu, postigao je to lazurnim premazom modrine preko rujnog crvenog impasta. Do pune, apsolutne bjeline čistog vapna penju se vršci plasticiteta na njegovim inkarnatima, a vapnena „bijela svjetla“ kao superponirani, konačni namaz na bridovima nabranih tkanina ističu se i u materijalu kao korica bijelog emajla.

U tehnici njegova slikanja (višestruki pastozni namazi, bijela svjetla, ljubičaste lazure, zelenkaste sjene) ima elemenata koje nalazimo u bizantinskoj praksi. Ali hromatska skala u Humu nije tipično bizantinska. Ona dominantna crvenila u punom intenzitetu i u gradacijama svijetlih tonova što se protežu pozadinama, draperijama, kosama i aureolama i koja su glavno sredstvo slikareva lineamenta, afirmiraju u velikoj mjeri duh, ukus i tradiciju Zapada, gdje je crvenilo bilo, kao eksponent tople skale, temeljni slikarski pigment.

Potpuno u duhu romaničkog Zapada kreće se i slikarev doživljaj prostornosti. S punim osjećajem za vrijednost zida, te slike nigdje ne penetriraju u trodimenzionalnu dubinu. Sve su pozadine parketirane vodoravnim raznobojnim pasovima, apstraktnom geometrijskom dekorativno raščlanjenom plohom, kojom romanika isključuje dubinski prostor iza svojih likova. Pred tim plohama odvija se radnja bez scenskih rekvizita koji bi intepretirali ambijent i dubinski prostor. Nema ni indikacija pejzaža — ni stabla, ni hridina, ni tla (osim dekorativnog



POLAGANJE U GROB, Hum, crkva sv. Jeronima

grumenja s konvencionalnim šafranima ispod sarkofaga na Polaganju u grob) kao ni arhitektonskih okvira koji bi označavali prostor za smještaj figura. Sve se zbiva u irealnom, apstraktnom ambijentu. U scenu ulaze samo oni rekviziti koji su za prikaz radnje neophodni: stol na Posljednjoj večeri, križ na Raspeću i Skidanju, sarkofag na Polaganju. Samo se na Navještenju, na trijumfalnom luku, javlja naslikana arhitektura. Ona je diktirana predloškom i neotuđiv je motiv bizantinskog Navještenja. To je Marijina kuća ili grad Nazaret ili pak — u XII stoljeću — ona predstavlja nazaretsku baziliku. Ali na humskoj slikariji i ta se arhitektura pretvara u plošnu kulisu što se ritamski, poput velikog ornamenta odvija nad lukom i povezuje dvije figure heterogenih pokreta, visina i masa, koje je i sama arhitektura trijumfalnog luka razdvojila svojim rasponom na dva udaljena pola (Reau).

Gdje se u takovom prostornom doživljaju nalazi ljudski lik?

Iako su noge svih figura prostorno impostirane kao da se dotiču čvrstog tla (dovoljno je pogledati Ivanove noge na Skidanju s križa, gdje stopala leže u dvjema ukrštenim osovinama u motivu klasičnog kontraposta ili noge Josipove na Polaganju u grob, u perspektivnoj vizuri, oslonjene na imaginarnu ravan), ipak, neka čvrsta, opipljiva podnica nije na tim slikama ostvarena. Negdje, gdje haljine likova dopiru do tla (Bogorodica i svete žene na Polaganju u grob), ljudska je figura fiksirana na sam donji rub polja. Drugdje, gdje su noge vidljive, one se nalaze na plohi donjeg pasa one konvencionalne, na zone razdijeljene pozadine, ili tačnije, one se nalaze pred tom plohom. Prodirući nožnim prstima, vrhom svoje oslikane bordure pojedinog polja, figure se odlupljuju od pozadine, one izlaze iz same slike, izbijaju iz zatvorene, definirane ravnine zida u sam prostor gledaočev.[18]

Tako se tu ostvaruje ona uska zona sugeriranog prostora, koji se stere ispred pozadine i ispred same slike. U takvom prostoru živi romanika; naslijedit će ga i gotika, dok se novim osjećajem konačno ne rastvore plošne pozadine, a prostor skrene drugim smjerom, u dubinu konstruirane trodimenzionalne iluzije.

U takvom romaničkom prostoru, lišenom velikih scenskih rekvizita, scenom dominira sâm ljudski lik. On nosi i tumači radnju svojom veličinom i svojim pokretom. Kao nosilac radnje on se romaničkim metrom, gdje mu to smisao radnje omogućuje, proteže punom, idealnom visinom polja.

Ali sa svom nesumnjivom romaničkom tradicijom u kojoj su nastale ove slikarije, život ovdje ostvarenih forma, doživljaj ljudskog lika u nuditetu ili u naborima odjeće, u volumenu, u stavu, u pokretu, u gestama, odaje široke, snažne tokove koji struje iz jednog drugog vrela.

U onoj visokoj mjeri kojom je romaničku ikonografiju Huma penetrirao bizantinizam i sam je stilski govor bio temeljito prožet punovrijednim bizantinskim oblicima srednje epohe, a za to dostaje već prvi pogled

[18] Tu pojavu pratimo svuda na romaničkim slikarijama. Usporedi npr. na ilustracijama kod *Grabar—Nordenfalk*, Die romanische Malerei, o. c., str. 24 (Civate, labarum sv. Mihovila), str. 31 (Castel Sant'Elia, žezlo arhanđela), str. 50 (Aquileia, aureola sveca), str. 56 (Rim, Santi Quattro Coronati, procesionalni križ i ombrellum), str. 73 (San Pedro de Sorpe, pramac i krma broda i veslo), str. 92, 93 (Vic, noge ljudi i konja),

na lik arhanđela Gabrijela na trijumfalnom luku sučelice ulazu, kada se iz seoskog groblja uniđe u crkvu. Velik i krilat je to lik, u kroku, što dodiruje tlo vršcima prstiju kao nezemaljski glasnik. Uspravan je i sav u pokretu, s nogama u ubrzanom hodu, isturena koljena, koje je kontrapostirano rukama što se dižu u nagovoru. Taj veliki pokret prate i tumače široki, ustalasani nabori rukava i ona ubrzana sekvenca vjetrom uzgibanih vijuga na skutu, i konačno, onaj uzvijoreni okrajak plašta, što se izvrće iza njegove uzgibane siluete. Sve je to potpuna slika bizantinskog arhanđela srednje epohe.

Nasuprot lika u pokretu pogledajmo lik u izrazitoj statičnosti — svetu ženu na Polaganju u grob (uz lijevi rub polja). U otmjenoj bizantinskoj tuzi, nagnuta u plećima tek toliko da iz okomice ne pokrene tijelo, ona diže obje ruke k zaplakanim očima. Diže ih pod plaštem i tako oblikuje volumen draperije u kojemu iz vršnih tačaka ishode u mirnom, zrakastom padu sistemi nabora, dubokih vertikalnih užljebina, a tek slobodni rub plašta silazi niz njih, koso, u kadencama tipičnih bizantinskih, uglasto lomljenih vijuga.

Sve su to već gotove formule u morfološkom rječniku srednjeg bizantinskog doba. Pa i na još manjim detaljima žive te bizantinske formule: u završnom naboru, što se na zemlji prelama u polegnutom trokutnom obliku, u malim zrakastim pregibima tkanine (na nogama, pod koljenima) u obliku polegnuta ipsilona, u progresivnim grafizacijama sistema „bijelih svjetala", u njihovu kontrastiranju sa sjenama, u zrakastom šrafiranju tih svjetala na mjestima najviše ispupčenosti forme, u grafičkom duktusu kosâ i bradâ itd.

Te forme ne ulaze u slikarev govor kao površne posuđenice iz tuđeg rječnika. Taj govor je homogen, cjelovit. On raste iz pune i njegovane artističke klime, koju je duboko prožeo estetizam srednjobizantinskog perioda.

U toj estetici oživljava staro helenističko naslijeđe. Ono je evidentno ne samo u antiknom kontrapostu apostola Ivana na Skidanju s križa, već i u samom osjećaju za pune, velike forme i za njihovu idealiziranu ljepotu, za volumen i za građu ljudskog tijela, za ritam i za razvoj širokih muzikalnih fraza bilo to u oblikovanju ljudskog lika bilo u duktusu nabora.

Otkuda su te izrazite bizantinske forme ušle u slikarstvo humskog majstora?

Naš pogled, naravno, najprije se orijentira u prostoru i vremenu na najbliže umjetničke centre bizantinske iradijacije: na Veneciju i Akvileju XII stoljeća.

U tom vremenu Venecija je u punom zamahu bizantinski intonirane slikarske aktivnosti.

Od samog početka XII stoljeća i u neprekinutom nizu do u XIII stoljeće, slikarske generacije stvaraju ogromni ciklus mozaika u Sv. Marku. U XII stoljeću nastaju torčelanski mozaici. Koncem XII ili početkom XIII stoljeća freskira se kripta akvilejske bazilike. Značajna djela — pod bizantinskim uplivima — nastaju i u još većoj blizini Huma: stvaraju se mozaici u tršćanskom Sv. Justu.

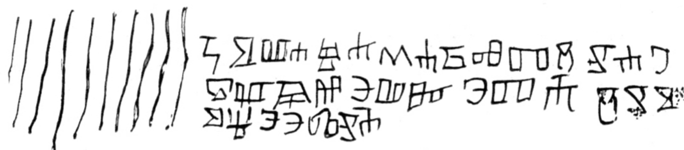
Može li ova snažna aktivnost u prostornoj blizini Huma rastumačiti bizantinske forme u humskom djelu?

Bez sumnje. Ona predstavljaju u onom prostoru i u onom vremenu klimu, u kojoj pojava Huma ima razumljiv okvir.

Ali, čini nam se da bi bilo teško izvesti humske slikarije kao neposredni odvojak iz bilo kojeg poznatog i do danas sačuvanog djela koje se ostvarilo u monumentalnom slikarstvu na mletačkom i akvilejskom prostoru.



POLAGANJE U GROB, Josip iz Arimateje
Hum, crkva sv. Jeronima



Hrvatsko-glagoljskim grafitom na fragmentu zidne slikarije u apsidi, desno uz oltar, neki je humski pop glagoljaš bilježio u prvoj polovici XIII st. gregorijanske mise što ih je služio za »kovača Martina«.

»kovača Mar'tina e
sve 30 e vzeta ino
ošće edna«

Paleografskim datiranjem tog grafita postavljen je i terminus ante quem za postanak zidnih slikarija.

Kolika je razlika u temperamentima akvilejskog i humskog majstora? U Akvileji, u kripti bazilike, živi svijet intenzivne drame u kojem psihološka stanja verističkom izražajnošću napinju do ružnoće oblike lica i gestova, a u Humu živi svijet objektivne ljepote, ali bez psiholoških mimičkih komentara koji bi narušili mjeru idealiziranog svijeta u kojem odlučnu ulogu ima prije svega formalna ljepota. Te se dvije sasvim različite emotivne temperature odrazuju i u samoj morfologiji. Nemirni, frakturirani, sinkopirani nabori i izražajni, usječeni obrazi Akvileje bitno se odvajaju od ideala velikih, čistih volumnih forma i od muzikalnog lineamenta u Humu.[19] Skala boja također je različita.

Slični se dojmovi stiču i u usporedbi s opsežnim gradivom iz mletačkog Sv. Marka gdje su lokalno oblikovni principi daleko dublje preradili bizantinsku formu[20] nego li u Humu. Isto se to može reći i za veliki romanički ciklus slikarija, jake bizantinske intonacije, u Hocheppanu u južnom Tirolu, koje Morassi opravdano smatra derivatom mletačkog bizantinizma.[21] Možda bismo najviše srodnosti, po relativnoj čistoći neohelenističkih oblika, našli uspoređujući Hum s torčelanskim mozaicima i s bizantinizirajućim freskama u Sv. Zenu u Veroni ili — možda najviše — s fragmentom slikarija iz S. Michele u Salziju,[22] danas u muzeju u Pisi (XII stoljeće).

Neke dodirne tačke, koje su daleko izrazitije od usporedbi npr. s istovremenim bizantinskim mozaicima talijanskog Juga (Sicilija), nalazimo u onoj struji bizantinskog slikarstva koja se razvija i širi pod Komnenima, stvarajući cikluse na Balkanu (Nerezi, Kurbinovo i dr.). Svježi i direktniji impulsi te komnenske struje duž živih jadranskih saobraćajnica morali su imati odjeka i u umjetnosti jadranskog sjevera, pa se i djelo u Humu našlo na dohvat takvih pobuda.

Humske slikarije ne možemo protumačiti kao derivat određenih i do danas sačuvanih spomenika u akvilejsko-mletačkom i sjevernotalijanskom zaleđu. U pomanjkanju poredbenog gradiva, čini mi se da humski spomenik nema u tom geografskom prostoru neposredne i potpunije usporedbe. Stoga mi se on ukazuje kao otkriće koje znači više od obogaćivanja užeg, regionalnog istarsog umjetničkog inventara; on postaje nov prilog saznanju o stilskim kretanjima u umjetničkim žarištima na jadranskom sjeveru, na tlu gdje se spajaju i sreću kontinent i Jug.

Ovdje mislim na žarišta, na centre zato, jer je očigledno da spomenik ovakve kvalitete, izveden u jednoj maloj ladanjskoj crkvi agrarnog srednjovjekovnog Huma, nije mogao biti plod ni volje naručioca ni likovnih stvaralačkih snaga na tom ladanju. Historijska, politička i društvena konstelacija Huma u XII stoljeću govori dovoljno jasno da iza tog djela stoji narudžba najjače institucije na sjevernom Jadranu u tom času: akvilejskog patrijarha, koji početkom XII stoljeća dobiva u feud i Hum.

[19] Usporedi reprodukciju u boji akvilejskih fresaka u *Grabar-Nordenfalk*, o. c., str. 50.

[20] Vidi studiju *O. Demus*, Die Mosaiken von San Marco in Venedig. 1100—1300. (1935. god.).

[21] *A. Morassi*, Storia della pittura nella Venezia Tridentina, str. 73—95, sl. 40—52.

[22] O sličnosti sudim samo na temelju crno-bijele reprodukcije br. 16 u sintetskom prikazu *J. Ainaud*, La pittura romanica (ed. Mondadori 1963. god.).

HUM
UN CICLO DI PITTURE MURALI ROMANICO-BIZANTINE

Nel 1947 un frammentario ciclo di pitture murali viene scoperto dall'autore nell'antica chiesa romanica di S. Girolamo sul cimitero di Hum (Colmo, Istria).

Una ricostruzione completa del suo originale programma iconografico non è più possibile nell'attuale stato di conservazione. Tuttavia la scena della Visitazione, esistente nella prima campata della parete meridionale, indica che lungo quella ne susseguivano le altre dell'Infanzia di Cristo, ora totalmente distrutte. La parete settentrionale occupano le scene della Passione: l'Ultima Cena e il Bacio di Giuda (ridotte in piccoli frammenti), la Crocifissione, la Deposizione dalla croce e la Deposizione nella Tomba. Sull'arco trionfale figura l'Annunciazione. Nel catino dell'apside, in una vasta lacuna, è da congetturare forse una Maiestas Domini oppure una Deisis, e similmente sulla parete occidentale, ora del tutto spoglia, è da supporre uno dei temi escatologici, p. e. un Giudizio finale. Su l'unico frammento superstite del registro inferiore che in guisa del consueto drappeggio dipinto filava sotto il ciclo cristologico è identificata una scena del martirio di S. Lorenzo; eseguita questa in monocromia rossa ed imitante un tessuto »istoriato«, ricamato.

Nell' iconografia del ciclo di Hum è evidente una costellazione transitoria e compromessa tra le formule occidentali romaniche e quelle della età media bizantina, concordandosi ambedue nel sec. XII in una zona geografica di contatto, qual'è l'alta Italia, regione subalpina, Veneto, Friuli (Aquileia) e l'Istria stessa.

Tale costellazione mostra anche il linguaggio stilistico: il mondo romanico vi è profondamente impregnato di forme bizantine della età di mezzo, le quali caratterizzano l'eredità ellenistica e i progredienti manierismi grafici (specialmente nelle lumeggiature). Tale linguaggio, non identificabile coi espressionismi delle pitture aquileiesi (la cripta), ne con sviluppo locale dei mosaici veneziani, neppure coi derivati subalpini (Hocheppan-Castell' Appiano nell' Alto Adige), trova pochi raffronti nei monumenti italo-bizantini (certe associazioni coi frammenti di Salzi, colle pitture a San Zeno di Verona e coi mosaici muranesi) così che la scoperta delle pitture di Hum ci appare piuttosto come una nuova pietra miliare nelle vie dei influssi e di echi dell'arte comnena (oggi meglio nota anche nella sua irradiazione nella regione balcanica: Nerezi, Kurbinovo ecc.) nel suo diffondersi attraverso l'Alto Adriatico verso il continente.

Cospicue qualità figurative delle pitture di Hum, non spiegabili dalle forze creative nonchè dalla volontà dell'ambiente agrario istriano, risultano dalla volontà della signoria feudale dell'epoca, concretamente dal patriarcato d'Aquileia, cui nel XII secolo appartenne tra gli altri feudi istriani anche quello di Hum.

Basandosi su l'analisi iconografica e stilistica, l'autore propone una datazione fra la seconda metà del sec. XII e il principio o — al massimo — la prima metà del sec. XIII.

Un graffito croato-glagolito, contenente un'annotazione delle messe gregoriane, celebrate da un prete glagolita di Hum per l'anima del defunto »fabbro Martino« e datata — secondo i criteri paleografici — nella prima metà del sec. XIII, si pone in qualità del terminus ante quem alle pitture in parola.